

LA DONNA SERPENTE DI CARLO GOZZI

"lente artificiosa della lanterna magica"

di

ARNALDO MOMO

Venezia, giugno 1996

LA DONNA SERPENTE DI CARLO GOZZI

"lente artificiosa della lanterna magica"

Il 29 ottobre del 1762 fu rappresentata a Venezia per la prima volta, dalla compagnia del Truffaldino Antonio Sacchi, nel teatro di Sant'Angelo, *La donna serpente* di Carlo Gozzi, la quinta delle sue dieci *Fiabe*, e quella che ha più evidenti i caratteri della fiaba: né la polemica e la filosofia dell' *Amore delle tre melarance* e dell' *Augellino belverde*, né il sopravvento, sulla fiaba, di una Maschera tragicomica come nel *Re cervo*, né la programmata "forte passione" della *Turandot* (1).

In un certo senso, si potrebbe dunque dire che la *Donna serpente* è in modo particolare fedele agli intenti polemici di Gozzi, che aveva scelto le "Favole d'argomento puerile" (2), sostenute dal "ridicolo materiale" delle Maschere della Commedia dell'Arte (3), proprio per la loro in-significanza: l'"indispensabile incultura" del teatro (4), "recinto di divertimento" (5), contro quel *genre sérieux* che osava impicciarsi del 'Mondo', mettendone in scena la "spazzatura" (6), e propalando le novità dei "perniciosi Signori Elvezio, Russò, e Volter" (7), rovina dell'Italia, *insula felix* "chiusa dal talismano dell'ignoranza" (8).

Il connubio tra Favola e Commedia dell'Arte nelle *Fiabe*, consentito dalla sovrapposibilità dei rispettivi ruoli di personaggi e attori (9), consente la originale struttura del teatro di Gozzi, che da una parte si distende nel ritmo del racconto, dall'altra si coagola in nuclei drammatici.

Il racconto comporta la presenza dell'Io narrante e consente interventi polemici all'autore, giunto al Teatro per "gran dispetto" del suo Secolo; ma la presenza dell'autore, al di là di questi spunti occasionali, è oggettivamente realizzata nello straniamento prodotto dal rapporto fra due strutture e due

1. C. Gozzi, *Memorie inutili...*, Bari, Laterza, 1910, I, p.248.

2. C. Gozzi, *L'amore delle tre melarance*, Prologo.

3. C. Gozzi, *Ragionamento ingenuo...*, Venezia, 1792, I, in C.G. *Opere teatro polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli, 1962, pp.1036,1052.

4. C. Gozzi, *Ragionamento ingenuo*, cit., p.1087.

5. C. Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, Venezia, Colombani, 1772, IV, in C.G. *Opere...*, cit., pp.1097, 1102-03, 1129, e altrove.

6. C. Gozzi, *Canto d'un poeta*; "E' posto in bocca al Goldoni come una sua immaginaria difesa"; nota di G. Petronio, C.G. *Opere...*, cit., pp.1192-93.

7. C. Gozzi, *L'augellino belverde*, Prefazione.

8. C. Gozzi, *Appendice al ragionamento ingenuo*, cit., p.1135.

9. Cfr. L. Zorzi, *Struttura - fortuna della Fiaba gozziana*, "Atti del Convegno internazionale di Studi musicali. La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi", Siena 1974; in "Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici", XXXI, n.s., n.11, Firenze, Olschki, 1976, pp.38-39.

registri contrastanti: il teatro epico e nobile della Fiaba, e il teatro drammatico e 'basso' della Commedia dell'Arte.

Goldoni, in un tempo che esalta il 'primato' della scienza fisica, condanna il 'falso dialogo' del vecchio teatro - "*c'est la default des anciennes Comédies*" (*Mémoires*, II, 11) - che informava gli spettatori degli antecedenti del dramma: Callimaco a Siro nella prima scena della *Mandragola*: "Io credo che tu m'abbi sentito dire mille volte...". Ma Gozzi non si propone di rappresentare il vero-verosimile; il suo teatro narra di 'fole' di cui si pone come sola garanzia di verità lo stesso narrante: i bambini possono credere soltanto alla 'testimonianza' della nonna.

Gozzi recupera così, in modi diversi, le figure del Nunzio e dei Cori che nel teatro classico mettevano al corrente del nodo drammatico che si sarebbe sciolto nell'ultimo giorno dinnanzi agli occhi degli spettatori: nella *Donna serpente*: "Oh Dio! dimani/ allo spuntar del sole il di comincia/ fatal per noi." (I, 1).

Il racconto assume nella *Donna serpente* ampiezza polifonica: agli 'archi' dei personaggi della Fiaba rispondono gli 'ottoni' delle Maschere, in un complesso rincorrersi di assonanze e dissonanze.

Incominciano il racconto due Fate: la 'buona' Zemina e la 'cattiva' -per egoistico amore- Farzana. Esse ci raccontano come il re di Teflis, Farruscad, si sia innamorato della fata Cherestani. Cherestani, che per amore ha rinunciato all'immortalità, ha infranto il divieto delle nozze tra Fate e mortali, mentre da parte sua Farruscad non ha rispettato un altro divieto, mancando alla promessa di non cercar mai di conoscere la vera natura della sposa. Per espiazione i due dovranno così superare una terribile prova: Cherestani dovrà compiere tali azioni da indurre il marito a maledirla, contravvenendo al giuramento d'eterno amore; se Farruscad diventerà spergiuro, Cherestani si muterà in "schifo, abbominevole serpente" (I, 1) per la durata di duecento anni.

Entrando per prime in scena, le Fate pongono il loro sigillo sulla "Fiaba teatrale tragicomica", che infatti Farzana definisce "gli arcani nostri" (I, 1); un mondo in cui possono entrare, sia pure da antagonisti e vittime, solo i personaggi che parlano, come loro, in versi: *Farruscad*: "Gli arcani tuoi, crudel, tutto m'han tolto" (II, 12). (E quasi a controprova si può ricordare che nel *Re cervo*, dove viceversa è il dramma di Tartaglia a prevalere sulla favola del Re, il Prologo è detto dal Cigolotti, "storico di piazza, persona imitata" dal vero).

Anche le Fate tuttavia, per Gozzi, non devono far dimenticare del tutto le attrici che, rappresentando le Fate, ci vivono: Farzana ricorda "gli arcani nostri" proprio nel momento in cui li demistifica, rivolgendosi al pubblico, il vero "bene" degli attori, nel timore che gli "arcani" lo annoino (I, 1). Con uno scoperto effetto di straniamento, sotto le vesti dei personaggi compaiono così i comici, e a loro volta gli spettatori, cui implicitamente viene ricordato il prezzo del biglietto, vengono ridestati dalla fascinazione della fiaba.

A questo punto, entrano le Maschere, la parte comica della tragicommedia, che, nei loro costumi privi di ogni verosomiglianza, instaurano con il pubblico un gioco teatrale a carte scoperte. Per loro, per il loro teatro 'fisicamente' concreto, gli "arcani restano fatti incomprensibili, incredibili, ad ogni modo estranei; con varie sfumature, dalla quasi noia di Truffaldino - "Sempre arcani, sempre cose secrete..."(I,2)-, fino al riverenziale timore di Pantalone: "i arcani xe grandi" (I,4).

Fra le Maschere entrano per primi in scena proprio i due Zanni, Brighella e Truffaldino; si contrappone così subito, al grado più alto, quello più basso della tragicommedia, nella quale le Maschere, più che un ruolo di attori, "paiono piuttosto assumere il punto di vista di un pubblico stupefatto" ⁽¹⁰⁾, tanto marginale è la traduzione degli "arcani" che loro è consentita. Il principe Farruscad, inseguendo una cerva bianca che lo aveva affascinato, e si sarebbe poi trasformata nella fata Cherestani, si era gettato in un fiume, e Truffaldino, che dapprima non lo aveva seguito per timore di bagnarsi, si era poi deciso al tuffo, quando nel fondo gli era apparsa "una mensa imbandita di vivande": la mensa fatale d'amore lascia cadere delle briciole di cui si nutrono i servi, cui sfugge il senso mistico della ricchezza: nel "palazzo dalle colonne di diamante, le porte di rubini, le travi d'oro, ec. ec.", ciò che conta per Truffaldino è che lì "si mangiava, si beveva, e si dormiva bene, e si faceva all'amore colle damigelle con somma facilità" (I,2); il tutto in ordine d'importanza.

Truffaldino, guardando la storia 'dal sotto in su', dà una diversa dimensione agli "arcani" che tuttavia, a suo modo, nella chiave comica che gli è concessa, conferma. Gozzi sottolinea con la descrizione delle scene il tono fiabesco che il racconto deve mantenere, al di là del linguaggio delle Maschere: il "bosco corto" dove avevamo incontrato le Fate, un bosco certo ingentilito dalla struttura scenica prospettica, con quinte e fondali, quasi viale ordinato, si è ora trasformato in "orrido deserto con varie rupi nel fondo"; ma "vari sassi sparsi, atti a servir di sedili" sembrano predisposti per ascoltare comodamente la storia: l'"orrido deserto" è una specie di 'cucina', 'tragicamente' ingrandita, dove la nonna racconti le favole ai nipotini; ed infatti nella 'traccia' -una traccia, però, molto minuta, affinché l'"improvviso" non si distacchi troppo dal 'premeditato'- Gozzi indica l'atteggiamento e l'intercalare del narratore Truffaldino: "*Truffaldino* Si pianta com'uno che narra una fola ad un fanciullo, usando spesso la formula: e cusì, sior mio benedetto, ec." (I,2).

Nel frattempo, veniamo a sapere da Brighella, che non aveva seguito il Principe, restando a Teflis, la capitale del Regno, la parte, in un certo senso, 'realistica' della storia: abbandonato da Farruscad, il Re suo padre è morto di

10. A. Beniscelli, *La finzione del fiabesco*, Casale Monferrato, Marietti, 1986, p.122. Il capitolo che riguarda la *Donna serpente* era già stato pubblicato nelle edizioni del Teatro di Genova, n.29, aprile 1979.

dolore, e la città, ridotta ormai allo stremo, è attaccata da un moro gigantesco, Morgone, che vuole in moglie Canzade, la principessa guerriera.

La tragicommedia procede poi in un crescendo di nobiltà: agli Zanni seguono i Magnifici, Pantalone e Tartaglia che, sia pure in posizione subordinata, possono interloquire con il loro signore Farruscad; e così si passa quasi inavvertitamente dal racconto e dagli 'spettatori', ai comprimari e ai protagonisti.

Iniziano Farruscad e Pantalone che, come 'aio', può parlare con una certa confidenza, in grazia dell'usato rapporto con il principe bambino. La costruzione della scena è quella schematica dei contrasti della Commedia dell'Arte: da una parte sta Farruscad, preso dalla malia della Fata, con la 'poesia' della nobile passione amorosa; dall'altra Pantalone, su cui l'incanto non agisce -la 'poesia', anche nel senso di 'versi', è esclusiva dei personaggi 'alti-', con la 'prosa' del suo dialetto teatrale manieristico-espressionistico e i richiami culturali propri dei 'generici' dell'Arte:

Farruscad - Come poss'io dimenticarmi, amico,
tanto amor, tanta tenerezza, tante
beneficenze e spasmi? Ah, caro servo,
tutto ho perduto: io non avrò più pace.

Pantalone - Ma tenerezze, amori, spasemi, sospiri, de chi? de
chi?

Farruscad - D'un'alma grande, generosa, altera,
della più bella Principessa, e cara,
che 'l sol vedesse, da che 'l mondo irraggia.

Pantalone - D'una striga maledetta, che tol la fegura, che la
vol, co ghe piase; che deve aver quattro, o cin-
quecent'anni sulle tavernelle. Oh, anello incantà
de Angelica, dove sestu? (I,3)

Senza "più fià de seguitarlo, Pantalone non può che lasciare al suo destino Farruscad che va "ramingo" per i boschi "ognor chiamando/ Cherestani sua sposa".

Nel successivo incontro fra Pantalone e il visir Togrul, accompagnato da Tartaglia, si riannodano i due capi della vicenda: Pantalone aveva infatti seguito nella 'fiaba' Farruscad, mentre Togrul con Tartaglia era rimasto nel 'dramma' di Teflis.

Pantalone si commuove e vorrebbe "consegjar, pensar, stabilir"; Tartaglia non vuole che il "vecchio flemmatico" li secchi: dica dove si trova il principe Farruscad, e poi crepi in pace (I,4).

Ora la Commedia dell'Arte gioca le ultime carte per risolvere a suo modo gli "arcani" della Fiaba con un 'materiale' trucco. Il cambio di registro è introdotto da una "breve scena di lazzi muti, di monosillabi, e di stupori, ridicola" (I,6): bastano queste indicazioni; per il resto, Gozzi lascia fare ai

comici di professione. Ma i piani di Pantalone e Togrul miseramente falliscono: Pantalone, nel tentativo di richiamare Farruscad al suo dovere, si traveste da sacerdote, ma poi i sacri paramenti gli cascano di dosso, lasciandolo 'in brache di tela', nel costume della comica Maschera; né miglior sorte ha Togrul, "in figura di Atalmuc, padre di Farruscad" (I,8). Qui la Commedia dell'Arte in sostanza finisce.

La Commedia dell'Arte ha nella *Donna serpente* una posizione nettamente subordinata alla Fiaba; non solo, si capisce, nel grado, per dir così, sociale, ma anche dal punto di vista poetico. Questa superiorità della Fiaba è confermata anche dai rapporti interni fra Maschere: il pericoloso Tartaglia, che nel *Re cervo* aveva il grado di "primo ministro", è degradato a "basso ministro", sicché la sua cattiveria diventa una semplice questione di linguaggio: traduce l'affettuoso, 'materno', "scagazzeri", quasi sinonimo di "cocoli", di Pantalone in un 'tecnico' "piscia a letto" senza pietà (I,4); e poi, quando Cherestani getterà nel fuoco i figli, al posto del pianto di Pantalone che prevale sulla maledizione -"Oh, squartada, squartada! Oh, che mare! Povere le mie raise!"-, il gusto dell'invocato supplizio: "Oh, saette, saette, arrostite anche la madre stregona, friggetela, friggetela!" (II,5); con una sadica precisione da menù di trattoria: arrosto e fritto. Ad ogni modo, né Pantalone né Tartaglia sono in grado di elevarsi a toni tragici: dopo il prodigio di Cherestani mutata in donna serpente e la temuta "bestialità de suicidio" di Farruscad, Tartaglia minimizza: "Ho anch'io una moglie serpente, e la soffro"; Pantalone si indigna: "Oh giusto questo xe tempo de barzelette" (III,4); ma dimentica che anche lui non aveva volato poi alto, quando aveva previsto la malriuscita di un matrimonio fra un Principe e una cerva: "Figurarse! tor per muger una cerva! Xela seguro, che un dì o l'altro no la lo fazza deventar un cervo anca ella? Da galantomo; me trema sempre el cuor de vederghe a spontar i corni" (I,3).

Bisognava sgombrare il campo da questi personaggi e dalle loro trame. Come tutti gli eroi, prima di affrontare le prove, Farruscad deve ritirarsi in solitudine, nel 'silenzio' del monologo, straziato fra l'amore fatato e fatale, e le notizie che giungono dalla patria: "Stupri, pianti, rovine, e sangue sparso" (I,8).

Un "inaspettato...prodigioso sonno..." coglie Farruscad; quando si risveglia, la scena è trasformata in un giardino con un "magnifico palagio risplendente"; questo viaggio dalla terra dei mortali -"l'orrido deserto"- al regno delle Fate -"E' ignoto al mondo/ il regno mio; ma di più doppi avanza/ il regno tuo di Teflis" (I,11)- è accompagnato dalla musica, che interviene dove la parola finisce: "Tutto ciò succederà al suono d'una sinfonia soave, che terminerà sonora e strepitosa. Allo strepito, Farruscad si risveglierà attonito" (I,10).

Ormai sono in scena i protagonisti, il Principe e la Fata, che rimprovera all'amato di aver voluto scoprire chi fosse: "Cieco abbastanza/ non fu 'l tuo amor per me"; ora Cherestani dovrà apparirgli "maga, deforme", e lui non

dovrà mai maledirla, se non vorrà perderla per sempre. Qui, con "tuoni, fulmini e terremoto", "sparisce il palagio e 'l giardino", e "rimane il primo deserto in somma oscurità".

Ormai la struttura epica del primo atto ci ha informati di tutti i precedenti: l'azione può cominciare, in una forma drammatica fondamentalmente rispettosa delle classiche unità; sia pure raddoppiate, dato che sono duplici le prove che dovrà affrontare Farruscad.

Il primo atto ci aveva lasciato con una terribile profezia di Cherestani: "Al vicin giorno i figli/ vedrai, non dubitare, Oh, fossi cieco/ per non vederli!" (I,10). C'è bisogno d'una pausa, affidata ai personaggi più estranei alla favola, gli Zanni, che infatti parlano dei fatti propri: oltre alla prediletta discussione sui cibi -"*Brighella* Voleva una merenda polita con salse, ec. *Truffaldino* Voleva una merenda da veneto cortigiano, ec." (II,1)-, Truffaldino, *pro domo sua*, si fa portavoce di Gozzi: "A lui (Truffaldino) piaceva l'Arlecchino, a' padroni no"; ma "egli aveva vedute moltissime dame e moltissimi cavalieri ridere senza vergognarsi" (II,1).

Sono i due Magnifici che ci riportano alla favola tragica, sia pure nel loro linguaggio prosastico; spetterà poi a Farruscad 'tradurre in versi': le profezie già realizzate sono arra per quelle non ancora compiute: "*Sorgerà 'l nuovo sol sanguigno in vista./ Sì mi diss'ella, ed ecco il sol sanguigno./ L'aere fia tetro, tremerà'l terreno./ Tremò 'l terreno, e l'aere è oscuro e tetro*" (II,3): si avvicina dunque l'ora in cui Farruscad dovrà augurarsi d'essere cieco per non vedere lo strazio dei figli.

A questo punto Farruscad si rivolge direttamente al pubblico: "Amici... Amici... Oh Dio!/ Chi mi sa dir ciò che dovrò soffrire?" (II,3). Sarebbe un errore, a mio avviso, interpretare questa invocazione come un effetto di straniamento; o almeno bisogna precisare che è uno straniamento che non deve 'allontanare' la favola, ma, all'opposto, renderla più vera, con un passaggio dalla scena al pubblico; come succede per i bambini per i quali l'orco, ad un certo punto, diventa così 'vero', da esserne, loro, le possibili vittime.

I due figli di Farruscad sono gettati in una "voragine, da cui uscirà una grandissima fiamma di fuoco"; né la prova è meno crudele per Cherestani, Fata ma anche madre, che "si copre la faccia per non mirar lo spettacolo". Farruscad resiste ancora: "Me maledico, non la sposa mia"; ma Cherestani sa che verrà il momento in cui lo sposo "*le mancherà d'amor, di fé, sprgiuro*", e lei sarà mutata in "miserabile oggetto orrido e schifo" (II,5).

La scena cambia: una "ignota forza" trasporta Farruscad a Teflis: "*Vedesi una sala della Reggia*". Canzade e Smeraldina, "*armate e vestite da Amazzoni*", guidano la resistenza della città assediata dal "gigantaccio" Morgone alla testa di "centomila e più soldati mori,/ che non hanno pietà!" (II,7). La situazione, nonostante il valore di Canzade, è disperata; ma, secondo lo schema 'sono vent'anni che non vedo mio fratello, eccolo che viene', arriva Farruscad. Canzade lo mette al corrente: nella città risuonano

soltanto -e viene in mente il 'suono' dell'Inferno dantesco- "pianti, ululati e maledizioni"; per la fame "Uomini morti/ cibo furo a' viventi" (II,9). Ed ecco che, sempre con lo stesso schema, puntualmente, arriva anche Badur, che era stato inviato a cercare rifornimenti. Ma Badur, a sua volta, può recare soltanto "Nuove di morte, e d'inauditi casi". A quanto racconta Badur, Cherestani, alla testa di "immensa schiera di soldati", aveva ucciso la scorta e distrutte tutte le vettovaglie (II,11). Farruscad, per la sua responsabilità di sovrano, non può che maledire la sposa. Ed ecco, preceduta dai soliti "lampi, tuoni ed un terremoto", compare "furiosa" Cherestani: Badur è un traditore - e Badur si suicida-; i figli furono arsi solo in "apparenza", ed ora sono consegnati al padre: "Ecco i tuoi figli, fatti mortali e tuoi" (II,12); Cherestani "*si trasforma in un orrido e lungo serpente dal collo in giù, cadendo prostesa a terra*" (II,13). Per riaverla, Farruscad dovrà superare altre terribili prove nel terzo atto.

L'entrata in scena di Farruscad è da grande attore preromantico: "*uscirà, come fuggendo da tutti quelli che vogliono consolarlo*" (III,1). L'eroe è solo.

Le Maschere, anche i due Magnifici, sono relegate in toni buffoneschi: *Pantalone* - "...andemo a tagiar cinquanta teste de sti sfondradoni de mori"; *Tartaglia* (più razionale) - "E' meglio morire in una battaglia, che dalla fame" (III,2). Truffaldino, addirittura, è uscito dal teatro: non è più il tempo, questo, per i suoi lazzi che distraggono dalla favola. Così, licenziato come attore, Truffaldino si è messo a fare il *venditore delle relazioni*, gridando un "compendio spropositato" deli accadimenti di Teflis. Brighella gli suggerisce di andare a Venezia dove potrebbe fare buoni guadagni, e a confermare questo passaggio dal Teatro alla Città, Gozzi ci racconta nella sua Prefazione un gustoso episodio: alcuni strilloni veneziani, postisi "alla porta del Teatro con un gran fardello de' loro già disutili, e muffati fogli", erano riusciti a venderne molti come fossero "la relazione de' gran casi avvenuti nella Donna serpente". Quando poi s'incontrano Truffaldino e Brighella con Pantalone e Tartaglia, Gozzi se ne sbriga così: "Fanno tutti una scena di confusione e di strepiti" (III,6): non vale la pena che uno scrittore se ne occupi.

Sgombrato il campo dalle Maschere, il tempo della Fiaba accelera verso la conclusione. Come negli antichi duelli gli eroi avevano alle loro spalle gli dei, così Farruscad, combattendo per liberare Cherestani dalla scorza di serpente, ha alle sue spalle la voce di Geonca. Con l'aiuto dei suoi suggerimenti abbatte, staccandogli il corno destro, un "toro furioso" (III,10), e uccide poi un "Gigante mostruoso", che -reminiscenza ariostesca- aveva il potere di riattaccarsi le membra, tagliandogli dal capo spiccato il "manco orecchio" (III,12). Resta ormai la prova suprema: baciare sulla bocca l'"orrida testa" del serpente in cui è stata tramutata Cherestani. Tutti quelli che conoscono la fiaba, a sessi invertiti, della Principessa e del rospo, sanno come va a finire.

Per realizzare il 'meraviglioso' della Fiaba, Gozzi si affida alla "forza dell'apparecchio" ⁽¹¹⁾, e ne è esplicitamente grato ai suoi Comici: "*Tutte le*

11. C. Gozzi, *Memorie inutili*, cit., I, p.247.

artisti della Rinascenza vollero salire dal rango di "artefici meccanici" a quello di "dottori delle arti liberali" (17).

Tutte le arti, nello spettacolo, confluiscono in un'unica direzione. Voltaire:

"Il faut se rendre à ce palais magique
Ou les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique." (18)

E', questa, un'estetica sensista che riduce il fascino del "palais magique" al "plaisir"; ma in una critica di Gasparo Gozzi al *Corvo* del fratello Carlo, il piacere è ormai inscindibile dalla forza della passione: vi troviamo "congiunto insieme uno spettacolo grato agli occhi, piacevolezze comiche e passioni gagliarde da tragedia, e tutto vestito del meraviglioso ch'è l'ultima percossa sull'intelletto degli uomini"; e ancora, a proposito della trasmutazione del Principe in statua: "Non nasce la bellezza e la commozione di tale scena, se notate bene, da quel cambiamento: nasce dal costume e dalla forza d'una passione naturale" (19).

Leggiamo una didascalia della scena nona del terzo atto della *Donna serpente*: "Apresi il teatro con un luogo campestre. Vedesi nel fondo, sotto una montagna, un sepolcro"; ed ecco le parole di Farruscad: "Ma che far deggio/ in questo campo? Un sol sepolcro io miro./ Degg'io co' morti aver battaglia?". E' evidente che lo scenografo non deve limitarsi a costruire il "luogo deserto", uno dei *topoi* delle scene sei-settecentesche, ma realizzare l'ambiente per lo stato d'animo 'romantico' di Farruscad. E lo stesso vale per la musica cui Gozzi ricorre come "sostituto della parola" (20). Si dirà che il merito, in questo caso, spetta allo scenografo e al musicista; ma scene e musiche, come tutte le altre componenti dello spettacolo, 'entrano' nella favola del poeta: "Secondo Aristotele -e su questo siamo d'accordo con lui- la vicenda è l'anima del dramma" (21). Il poeta non è soltanto l'autore delle parole, ma, se è poeta di teatro, è anche la fonte dell'intero spettacolo: la 'poesia' di Shakespeare, Molière, Goldoni non è scindibile dalla loro 'pratica' di teatro.

Certo l'"apparecchio", per la rappresentazione della *Donna serpente*, una favola risolta "in chiave di spettacolo" (22), ha ben maggiore importanza che

17. F.Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*.

18. Voltaire, *Satyres; La défense du Mondain ou l'Apologie du Luxe*, Parigi, 1737.

19. G.Gozzi, *Scritti scelti di G.G.*, a cura di N.Mangini, Torino, Utet, 1960 (ristampa 1967), pp.543, 545.

20. G.Luciani, *Musica e spettacolo negli scritti di Carlo Gozzi*, in "Chigiana", cit., p.51.

21. B.Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, p.99.

22. A.Beniscelli, cit., p.124.

nella rappresentazione, mettiamo, dei *Rusteghi*, ma "la scelta per un teatro d'illusione non significa affatto scelta di decorazione (...); non significa, in una parole, l'illusionismo" (23). Le macchine, quando entrano in scena, non sono più uno strumento tecnicamente neutro; il 'meraviglioso' può ridursi a pura spettacolarità, ma può essere anche parte integrante della poesia del teatro.

Confrontiamo la trasformazione di Cherestani in serpente "orrido e schifo" con la trasformazione, esteriormente simile, di Tartaglia in "orrido mostro cornuto" nel *Re cervo*,

Quando Tartaglia, a colpi di bacchetta magica, muore, la scena ci porta, dal segreto della "stanza regia", in "pubblica piazza": Tartaglia deve essere reso "spettacolo" a tutto il popolo; l'empio che ha osato attentare alle "sacre vite" dei Re (24) deve doppiamente morire: nel corpo e nell'animo, "di vergogna" (III,10), burattino abbandonato dalla mano di Dio. I macchinari delle scene e delle trasformazioni non sono più "stravaganze teatrali", ma allegoria tragica del "Gran Teatro del Mondo" (25).

Nella *Donna serpente* la trasformazione avviene in senso contrario: non dall'aspetto umano all'aspetto bestiale, ma da mostro a Fata. Tutti quelli che hanno ascoltato una favola sanno che il male, per Principi e Fate, è pegno di "beatitudine maggiore" (cfr. Tasso, *Aminta*). Il sepolcro della scena si muterà così "in magnifico carro trionfale" per Cherestani, "riccamente, come Regina, vestita" (III,13), in attesa dell' *embarquement pour Cythère* col suo amato Farruscad.

Tutte le storie e tutte le favole iniziano da un divieto violato; ma nel *Re cervo* Tartaglia ha violato un divieto divino nella figura sacra del Re; nella *Donna serpente* Farruscad ha violato un divieto delle Fate: la favola e il meraviglioso acquistano nel *Re cervo* un significato 'tragico'; nella *Donna serpente* resta l'incanto 'lirico', la fascinazione di un racconto -e di uno spettacolo- 'puro', libero da ogni impegno filosofico (26), salvo quello, sottinteso da Gozzi, di un rifiuto del 'Mondo'. Gozzi stesso è il suo miglior critico, come accade agli artisti quando usano il loro linguaggio metaforico: "grandezza che imponga, arcano maestoso che incanti, novità d'aspetto che fermi, eloquenza che inebri (...), la gran malia della seduzione che riduca ad un'illusione ingannevole di far comparire all'animo e alle menti de' spettatori verità l'impossibilità" (27). "Fermare", "aspetto che fermi": è, realizzato poeticamente, il programma politico da cui era stata mossa l'"arte insidiosa"

23. A. Beniscelli, cit., p.120.

24. C. Gozzi, *Ragionamento ingenuo*, cit., p.1054.

25. A. Momo, cit., p.357.

26. Anche il significato della favola intesa come "sola e identica fiaba" che ci rimanda "all'archetipo primario, al rito di iniziazione" (cfr. E. Sanguineti, cit., p.15), può essere appena una 'preistoria' della *Donna serpente*

27. G. Gozzi, *Memorie inutili*, Bari, Laterza, 1910, p.267.

di Gozzi (28); siamo tornati da dove si era partiti, i "recinti" del Teatro. L'immobilità eterna di Dio e l'immobilità a-temporale del regno delle Fate garantiscono, in modi diversi, l'immobilità cui aspira il reazionario Gozzi; ma il disprezzato teatro ha affascinato lo scrittore letterato e lo ha trasformato in poeta di teatro: il 'pernizioso vero', che deve essere combattuto per imperativo morale, si è mutato, seguendo il metro del teatro, nel 'vero noioso' da fuggire con i "nuovi generi di mirabile e di forte passione" (29).

Una critica del teatro di Gozzi potrebbe anche essere fatta in questa chiave: la vittoria del Teatro -la poesia del Teatro- sui programmi morali e politici dell'autore.

Gozzi aveva scelto le "Favole d'argomento puerile" contro il realismo impegnato di Goldoni e, congiuntamente, in disprezzo del genere teatrale; ma poi la polemica 'veneziana' nella "Fiaba" *L'amore delle tre melarance*, legata ancora agli schemi familiari della Commedia dell'Arte, assume nella continuazione della "Fiaba filosofica" *L'augellino belverde* la forma, tutt'altro che puerile, dei *contes philosophiques*, un teatro di idee dove i "filosofi morali" combattono i "moderni filosofi", e perfino le Maschere entrano in campo, Truffaldino "macchiavellista" contro Smeraldina "evangelica pietosa" (30). Gozzi affronta gli illuministi con il loro stesso 'stile'. Il "teatro gastronomico" (31) della meraviglia e dei lazzi è divenuto il teatro del *comique raisonné* -l'espressione è di Goldoni (32), ma si può usare, in un certo senso, anche per il teatro di Gozzi, dove l'"invenzione" si sostituisce alla "ragione", ma sempre secondo un disegno "razionale" (33).

Ma la pratica del teatro può aprire a Gozzi anche ben diversi orizzonti.

Quando Gozzi definisce "tragicomiche" le sue "fiabe teatrali" non intende riferirsi al nuovo teatro borghese che "mescola tragico e comico", ma ad un teatro che mantiene la "separazione netta" dei classici: personaggi tragici e personaggi comici devono rimanere "distinti secondo le classi sociali e agenti su due piani diversi" (34). Il tono 'alto' degli Eroi della Fiaba non dovrebbe mai mischiarsi, perciò, con il tono 'basso' delle Maschere.

28. C. Gozzi, *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 1085.

29. *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 1100.

La "materia teatrale", "ridotta al vero e alla natura piacque, ma piacque fino al nascere di quella noia, ch'è naturale negli uomini, specialmente nelle cose di voluttà" (*ibidem*).

Nella stessa condanna è accomunata la "stitica coltura letteraria" dei classicisti (*ibidem*) e i moralisti che "pretendono di cagionar ne' teatri (...) gli effetti de' pergami e de' confessionali" (*ivi*, p. 1103).

30. Cfr. A. Momo, *La carriera delle Maschere*, Venezia, Marsilio, pp. 245-46.

31. "Gl'Italiani nel maggior numero godono l'opere sceniche, che loro vanno a genio, come godono un pranzo di cibi e di vini, che loro piacciono" (C. Gozzi, *Processo a difesa...* in *Opere edite ed inedite*, Venezia, Zanardi, t. IX, p. 158).

32. *Mémoires*, I, 39.

33. P. Bosisio, Introduzione a Gozzi, *Fiabe teatrali*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 51.

34. G. Petronio, Introduzione a C. G. *Opere, teatro e polemiche teatrali*, cit., p. 31.

Ma vediamo ciò che succede in due "Fiabe teatrali tragicomiche" rappresentate nello stesso anno (1762) e che si richiamano nel titolo: *Il Re cervo* e *La donna serpente*.

Il Re cervo e *La donna serpente* sono due fiabe di Re e magie, con il comico della Commedia dell'Arte in secondo piano. Ma nel *Re cervo* una Maschera, Tartaglia, 'usurpa' il posto di protagonista al Re, sicché la fiaba diventa, in termini machiavellici, soltanto la 'situazione' in cui opera la 'virtù' di Tartaglia: la 'favola' del Re cervo passa in secondo piano rispetto al 'dramma' di Tartaglia, il 'principe nuovo' che vuole impadronirsi del trono e, con il trono, della donna amata dal Re. Il colpo di stato è condannato, come *exemplum*, a fallire, ma sul piano teatrale e poetico si realizza: la Maschera Tartaglia usurpa il posto di Primo Attore al Primo Amatoroso di ruolo, il Re della favola. La separazione dei generi alto/basso viene così superata: Tartaglia è, inscindibilmente, personaggio tragicomico, e la sua tentata usurpazione può anche essere letta come il tentativo di liberarsi dal 'corpo' comico della Maschera ⁽³⁵⁾.

Nella *Donna serpente* è, viceversa, la Fiaba a relegare le Maschere in second'ordine, fino a farle quasi sparire, quando, con Principi e Fate, ci imbarchiamo, assieme all'autore, per il Regno di Cherestani "ignoto al mondo": il Teatro è diventato veramente "non specchio, ma lente artificiosa della lanterna magica" ⁽³⁶⁾.

Nel *Re cervo*, la condanna dell'empio non viene rappresentata come una immobile 'moralità', ma nel dramma di un personaggio che ha in sé la volontà di potenza di un eroe romantico, che non è forse troppo arduo definire shakespeariano. Nella *Donna serpente* l'immobilità della Fiaba diventa l'evasione in un mondo di sogno, la sospensione del tempo nella poesia: "romanzesco, qui, può essere assai vicino, senza ridursi a mero giuoco di parole, a romantico" ⁽³⁷⁾.

Si sa che i Romantici hanno fatto di Gozzi, assieme a Shakespeare e Calderon, una specie di triade tutelare. Non occorrerà, naturalmente, sottolineare differenze e distanze; ma forse si può capire come i Romantici abbiano potuto vedere nelle *Fiabe* "l'archetipo della propria intuizione" ⁽³⁸⁾.

ARNALDO MOMO

35. Cfr. A.Momo, *La carriera delle Maschere*, cit., pp.329-367, e F.Vazzoler, *Un napoletano a Venezia: Agostino Fiorilli (Tartaglia) fra Sacchi e Gozzi*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di C.Alberti, Roma, Bulzoni, 1996.

36. G.Gozzi, *Scritti scelti*, a cura di N.Mangini, Torino, UTET, 1960, p.403.

37. E.Sanguineti, cit., p.22.

38. W.Hinck, citato da N.Mangini, *Sulla struttura scenica delle "Fiabe" gozziane*, in "Chigiana", cit., p.63.